MATRIZES DA LINGUAGEM E PENSAMENTO

SONORA VISUAL VERBAL

Lucia Santaella

FAPESP

ILUMINURAS

CAPÍTULO III

O CAMPO MUSICAL EM EXPANSÃO

Embora a elaboração da classificação da linguagem sonora tenha sido precedida, em muitos anos, pela elaboração da classificação visual, esta precedida pela verbal, a apresentação das matrizes e suas classificações seguirá neste livro uma ordem exatamente inversa. A linguagem sonora será apresentada antes da visual e esta, por sua vez, antes da verbal. Essa seqüência de apresentação se deve à inspiração fenomenológica das categorias de primeiridade (sonora), secundidade (visual) e terceiridade (verbal) que está na base das classificações.

As vicissitudes e dificuldades encontradas para a elaboração da classificação da linguagem sonora foram relatadas na introdução. Nesse relato, foi também mencionado que duas classificações prévias da linguagem sonora foram tentativamente elaboradas. Assim sendo, este capítulo será introduzido pela exposição de uma dessas classificações, aquela relativa aos modos de ouvir. A segunda classificação, voltada para os componentes da música em ritmo, melodia e harmonia, acabou por se constituir apenas em um dos ramos de uma classificação mais ampla que tomou a sintaxe como eixo da sonoridade. Por apresentar resultados que me pareceram satisfatórios, essa classificação ampla da sonoridade segundo o eixo da sintaxe foi aquela que se incorporou com suas nove modalidades e respectivas subdivisões na composição das três matrizes, conforme será apresentada no próximo capítulo. O presente capítulo será dedicado primeiramente à apresentação da classificação dos modos de ouvir centrada na recepção da música. Em continuidade, serão discutidas as razões por que a classificação da música em ritmo, melodia e harmonia acabou por se apresentar limitada, exigindo sua ampliação para abraçar um universo sonoro mais extenso.

Os nove modos de ouvir

Em seu livro *O que é música*, J.J. de Moraes (1983a: 63-70), no capítulo "Maneiras de ouvir", divide essas maneiras em três grandes níveis: (1) ouvir emotivamente, (2) ouvir com o corpo e (3) ouvir intelectualmente. Há aí uma evidente analogia desses três modos com as categorias fenomenológicas de Peirce, a primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente. É claro que esses três níveis se entrelaçam, são inseparáveis, pois somos ao mesmo tempo emoção, corpo e intelecto. Há, no entanto, um princípio de dominância que permite determinar um dos níveis como caracterizador de um modo de ouvir. Como

se trata de um processo de recepção da música que incorpora necessariamente as peculiaridades individuais de um intérprete particular, não se pode estabelecer de antemão quais são os tipos de músicas que caberiam em cada um desses modos. Um músico treinado poderá ter uma emoção muito mais forte ao ouvir *Pli selon Pli* de Boulez do que um leigo terá ao ouvir o *Concerto 1 para violino e orquestra* de Tschaikowsky. Há, aliás, emoções intelectuais tão intensas quanto as emoções desencadeadas por quaisquer outras experiências vividas. Mesmo assim, não se pode negar que certos tipos de música estão mais aptas a produzir emoção do que outras.

A classificação dos modos de ouvir que apresentarei a seguir tomou como ponto de partida essa divisão tripartite de Moraes. Por se tratar de uma classificação que tem por objeto a audição da música, voltada, portanto, para os processos de recepção, sua fundamentação se encontra nos diferentes níveis do interpretante formulados por Peirce. Dentre esses níveis, a audição, como efeito que a música está apta a produzir em ouvintes particulares, enquadra-se nos níveis do interpretante imediato. Este se refere ao potencial da música para produzir efeitos no ouvinte, com indicadores para o interpretante dinâmico, isto é, os efeitos que ela efetivamente produzirá ao ser ouvida por um receptor. Conforme já foi visto no capítulo I, os tipos de intepretantes dinâmicos e, no caso da música, os tipos de efeitos que ela está apta a produzir, dividem-se em três classes: emocional, energético e lógico. As correspondências dessas três classes com os três modos de ouvir parecem óbvias. Ouvir emotivamente corresponde ao primeiro efeito que a música está apta a produzir no ouvinte. Ouvir com o corpo entra em correspondência com o interpretante energético, visto que este diz respeito a um certo tipo de ação que é executada no ato de recepção de um signo. Ouvir intelectualmente significa incorporar princípios lógicos que guiam a recepção da música.

Reaplicando essas três classes de interpretante no interior de cada um dos níveis da divisão tripartite de Moraes, obtive uma subdivisão em nove modalidades, três modalidades para o ouvir com emoção, três modalidades para o ouvir com o corpo e três modalidades para o ouvir intelectualmente. Essas nove modalidades nos permitem penetrar em camadas bastante sutis da audição que operam no interior de cada nível.

Na modalidade primeira da emoção (1.1), tem-se pura e simplesmente uma **qualidade de sentir**. Em situações de audição como essa, o receptor fica bem perto de se transformar em uma mera cápsula de sentimento flutuando fora do tempo e do espaço. Não são poucos os musicólogos e filósofos que têm chamado atenção para a capacidade da música para produzir estados de sentimento. É claro que são estados excepcionais. Não é a todo e qualquer momento que alguém pode se converter em uma vaga bolha ou nuvem de sentimento. Mas, dependendo do estado em que nos encontramos, cândidos, porosos, despoliciados, com a sensibilidade esgarçada, se a música nos colhe em momentos como esse, ela nos converte em uma pura qualidade de sentir. São instantes fugidios de sentimento despojado, desprendido de qualquer objeto de atendimento ou atenção, sentimento em si mesmo, imantado na evanescência sonora, fugacidade do som que aparece para desaparecer; sentimento que resiste a definições ou explicações, visto que é aquilo que é, sem relação com qualquer outra coisa. Nesses instantes privilegiados, chegamos muito perto da vulnerabilidade que é própria do sentimento do amor. Amor em estado puro, amor que não pede retorno e que melhor se expressa na forma mais simples, aberta e grata do amor pela vida.

Nessa modalidade do ouvir, convertemo-nos em cápsulas de sentimento porque nosso

eu fica passivo, incerto, errante, um eu que não interpreta e não julga porque, nesses raros instantes de imantação no som, nossa consciência não passa de um todo indiscernível, qualidade de sentir que é só sentir. Falando de poesia, mas que vale também para a música, Borges (1983: 126) chama isso de fato estético ou espécie de felicidade. "Algo tão evidente, imediato e indefinível quanto o amor, o gosto da fruta, a água", as cercanias do mar, a proximidade e roçar do corpo amado.

Enquanto essa primeira modalidade do ouvir é incerta e vaga, emoção sem eu, visto que o eu está assomado pelo sentimento, a segunda modalidade (2.1) é aquela da **comoção**, quer dizer, aquilo que nos move, que nos movimenta interiormente. Trata-se, pois, de um dinamismo interno, de um sentir que é posto em movimento, em estado de comoção, quando a corrente sangüínea se aquece, a pulsação acelera, o coração estremece. Cada pessoa tem um tipo particularíssimo de música capaz de produzir esse efeito de comoção, efeito que funciona como uma espécie de impressão digital de nossa sensibilidade.

Já no terceiro nível do sentimento (1.3), tem-se a tão falada **emoção**. E a emoção é tão falada porque ela apresenta características gerais. É por isso que damos nomes às emoções: alegria, espanto, raiva etc. Nesse caso, podemos nomear o que sentimos porque se trata de um sentimento codificado, repetível. É nesse nível que costumamos dizer que tal música é alegre, tal música é triste, tal música é melancólica etc. É claro que a música em si mesma não é nada disso. Na maior parte das vezes são nossos hábitos ou convenções culturais que nos fazem projetar esses rótulos sobre a música.

Entretanto, aqui aparecem alguns complicadores. Há, de fato, certos modos musicais que são ligados a certos *pathos* e mesmo certos *ethos*. Os gregos atribuíam efeitos morais a cada um dos modos musicais (Chion e Reibel 1976: 12). Da mesma maneira, as indicações de andamento como *allegro, piano, moderato* têm relação com certos estados de espírito. Essas formas expressivas evocam emoções porque provavelmente as diferentes cadências e ritmos, os tons graves e agudos, os diferentes coloridos ou timbres dos instrumentos apresentam correspondências com os ritmos vitais, sensações viscerais e pulsações biológicas que são também diferentes, mais rápidas ou mais lentas, dependendo de estarmos sentindo alegria ou desgosto, euforia ou tédio, placidez etc. Sob esse aspecto, a música provoca aquilo que chamo de emoção instintiva, ressonância, correspondências que são atraídas por semelhança de pulsação. Em suma, há ritmos sonoros que apresentam correspondências com os ritmos biológicos que acompanham diferentes estados de sentir. Desse modo, os rótulos culturais de emoção que costumamos colar a certos tipos de música não são inteiramente arbitrários, mas têm seus vínculos de motivação nas similaridades entre a música e as pulsações biológicas.

No segundo modo de ouvir, ouvir com o corpo, entramos na dominância do universo rítmico, da percussão na música, quando o ouvir não se limita a uma escuta através do ouvido, mas amplia-se para uma escuta que reage no corpo. Na sua primeira modalidade (2.1), o efeito da música no corpo equivale àquilo que pode ser chamado de **corpo tomado**. O ritmo penetra no corpo, cria-se uma fusão e, de repente, o próprio corpo parece ser a fonte geradora do ritmo. Isso é muito comum nos cultos coletivos que a religiosidade afro-brasileira conhece bem. Mas esse fenômeno também pode ocorrer com as pessoas que têm uma enorme flexibilidade e plasticidade corporal. Nem precisa ser dançarino treinado, pois é algo que nasce da capacidade de entregar o corpo inteiro ao chamamento do ritmo, como se a música estivesse saindo de dentro do corpo.

Na sua segunda modalidade (2.2), o que se estabelece é uma **contigüidade entre a música e o corpo**. A música vem e o corpo, sem saber, já começa a se agitar. Essa experiência também é muito familiar aos brasileiros. Basta ouvir um samba batucada ou um samba sincopado para que o corpo comece a falar por si mesmo. Nessa dualidade do corpo reagindo a um estímulo, tem-se a dominância do caráter energético dessa modalidade do ouvir.

A terceria modalidade (2.3) é o da **dança coreografada,** a coreografia funcionando como tradução plástica do ritmo. Toda dança é uma conversão do ritmo sonoro em realidade plástica, visual. Na dança, as circunvoluções do corpo dão forma visível ao ritmo. No caso da coreografia, faz-se uso de certas convenções de representação visual funcionando como indicadores para os movimentos e posições dos corpos no espaço, daí sua natureza de terceiro.

Nas modalidades intelectuais do ouvir, entramos no universo dos ouvidos educados, quer dizer, ouvidos com escuta sensível às mais imperceptíveis sutilezas da música. É o universo daqueles que conhecem música, e porque conhecem são capazes de extrair da audição um prazer insuspeitado, prazer ativo, interativo e produtivo que os não conhecedores de música desconhecem.

Na primeira modalidade (3.1), a apreensão intelectual tem um caráter puramente **hipotético**. O ouvinte, por mais treinado que seja, está diante de um ato de recepção em que seu intelecto não pode senão formular hipóteses. É claro que, neste caso, se trata de composições que romperam com quaisquer sistemas de referência pré-estabelecidos e, desse modo, na experimentação com os materiais sonoros encontram formas inusitadas, nos interstícios do som e do ruído, formas que se desmancham antes de chegarem a se instaurar. Isso coloca o ouvinte em uma situação de incerteza, imprevisibilidade e contínuas conjecturas quanto ao desenvolvimento da música.

A segunda modalidade de ouvir (3.2) é aquela de uma escuta **relacional**, capaz de perceber milimetricamente os jogos das sobreposições de linhas sonoras, entrada e saída de vozes, instrumentos e materiais, movimentos de progressão, reversão, texturas e conglomerados. Em suma, é uma escuta capaz de transformar o ouvido em mil olhos que visualizam as estruturas e formas da música.

Na terceira modalidade (3.3) surge um tipo de escuta **especializada** que conhece todos os sistemas de referência da música, no tempo e espaço. É a escuta dos especialistas, capaz de julgar a avaliar a música como forma de pensamento. Escuta que conhece e, por isso mesmo, pode experimentar o sabor que só o saber pode dar.

As classificações da escuta tornaram-se mais freqüentes nas últimas décadas deste século, dada a importância que a percepção sonora passou a desempenhar como elemento fundamental da própria composição. A título de exemplo, algumas dessas classificações serão apresentadas a seguir.

A escuta como pivô da música eletroacústica

A escuta se tornou fator preponderante da composição musical a partir de meados deste século, desde que Pierre Schaeffer inaugurou, com a música concreta, uma das vertentes daquilo que viria se fixar sob o nome de música eletroacústica. Partindo da

gravação de quaisquer tipos de som, inclusive do ruído, como elemento potencial de uma composição, a música concreta depende de uma escuta qualitativa, daquilo que Schaeffer (1966) chamou de "escuta reduzida". Tendo diante de si sons de todas as proveniências possíveis, o compositor deve ser capaz de judiciosamente escolher os sons que lhe parecem mais apropriados para a manipulação e combinação promovidas com o auxílio das técnicas eletroacústicas de montagem e de mistura dos registros ou sons gravados. Nesse contexto, não é de se estranhar que Schaeffer (ibid.: 116) tenha sido levado a estabelecer um quadro das funções da escuta em quatro tipos: escutar (**emissão** de um som, um evento sonoro se apresenta para nós); ouvir (**recepção** do som, percepções brutas, esboços de um objeto sonoro); entender (**seleção** de certos aspectos particulares do som, percepções qualificadas de um objeto sonoro qualificado); compreender (valores de sentido, signos, emergência de um conteúdo do som e referência, **confronto** com noções extra-sonoras).

Aprofundando-se fenomenologicamente na escuta como entendimento, Schaeffer (ibid.: 150-153) estabeleceu três situações musicais e quatro atitudes ou comportamentos da escuta. As três situações musicais são: a situação acusmática, quando há uma intenção específica do ouvinte, uma interrogação concernente ao som nele mesmo, a suas qualidades propriamente sonoras, sem relação com sua origem mecânica ou com qualquer intenção de outro tipo. A segunda situação é a do instrumentista, que fabrica aquilo que é capaz de entender. O som age e o instrumentista entende e julga o som visando ao sucesso de suas intenções. A terceira situação é a da escuta normal, a mais complicada, que combina, de certo modo, algo das duas anteriores. Ela é passiva, mas não acusmática, com uma curiosidade voltada para o emissor, que se constitui aí num verdadeiro outro. Mas, ao mesmo tempo, essa escuta não pode compreender o outro a não ser simulando sua atividade.

As quatro atitudes ou comportamentos da escuta respousam sobre dois eixos opositivos: banal-praticante, natural-cultural. A atitude banal é sensível às condições de fabricação do som, mas não dá ao objeto sonoro uma atenção particular, fornecendo uma resposta automática. A praticante é mais hábil, melhor informada. O comportamento natural responde puramente às causas físicas do som, enquanto o cultural está voltado para as finalidades culturais do som.

A importância maior da música concreta deve estar no impulso que ela foi capaz de dar ao desenvolvimento da música eletroacústica que, com o advento dos estúdios dotados de sofisticadas tecnologias computacionais, procedeu à mistura entre técnicas da música concreta e da música eletrônica.

Na tradição do *Groupe de Recherches Musicales* (*GRM*), fundado por Schaeffer, em 1958, Michel Chion (1993b: 33-39), mais recentemente, estabeleceu três atitudes de escuta diferentes que apontam para objetos diferentes: a escuta causal, a escuta semântica e a escuta reduzida. Uma vez que as correspondências com as categorias peircianas aí saltam à vista, na apresentação que farei abaixo, inverterei a ordem para (1) escuta reduzida, (2) escuta causal e (3) escuta semântica.

Batizada por Schaeffer, a **escuta reduzida** se refere à escuta que afeta as qualidades e as formas próprias do som, independentemente de sua causa e de seu sentido, e que toma o som — verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro — como objeto de observação, em vez de atravessá-lo buscando outra coisa à qual se chega através dele. O termo "reduzida" foi emprestado da noção fenomenológica de redução em Husserl. Para o

inventário descritivo de um som, na escuta reduzida, não basta uma só apreensão. É necessário reescutar e para isso o som precisa ser gravado em um suporte. Um instrumentista ou um cantor não podem repetir exatamente o mesmo som em duas ocasiões diferentes. Só podem reproduzir a altura e seu perfil geral, não as qualidades concretas que particularizam um evento sonoro e o tornam único. A escuta reduzida implica a fixação dos sons que ascendem, assim, ao estatuto de verdadeiros objetos, os objetos sonoros.

A **escuta causal** se refere ao reconhecimento que podemos ter da causa do som, daquilo que o provocou, sua fonte. Algumas vezes, reconhecemos a causa precisa e individual, a voz de alguém conhecido, por exemplo, mas a escuta causal pode ter vários níveis, que se relacionam ao som em si e ao contexto de sua origem. Em situações ambíguas, e muito mais freqüentes do que se imagina, o que reconhecemos é apenas a natureza da causa, isto é, do agente do som: algo mecânico, ou animal, ou humano etc. São certos indícios de que nos servimos para deduzir a natureza da causa. Mas podemos ainda seguir com precisão a história causal do próprio som, por exemplo, quando seguimos a história de um roçamento (acelerado, precipitado etc.) e sentir suas mudanças de pressão, de velocidade e de amplitude, sem saber, de modo algum, o que roça e como roça.

A **escuta semântica** refere-se a um código ou linguagem através dos quais mensagens são interpretadas. A linguagem verbal é exemplar desse tipo de escuta, junto com o Código Morse e outros. Essa escuta tem um funcionamento muito complexo que foi estudado pela lingüística. Trata-se de uma escuta puramente diferencial, pois a língua se estrutura como um sistema de oposições. Um fonema não vale por seu valor acústico absoluto, mas pelos traços distintivos que estabelece com outros fonemas.

Também na tradição do *GRM*, François Bayle (1993: 103), no contexto da música que ele chama "acusmática", como será explicitada no próximo capítulo, e inspirado na fenomenologia de C.S. Peirce, propôs uma tricotomia da significação da escuta, assim descrita: **três estados da experiência**, primeiridade, secundidade e terceiridade, **colocam em ação,** respectivamente, audição, cognição e musicalização, que **põem em jogo**, também respectivamente, qualidades, objetos e encenações, **tendo em vista** a presentificação, a identificação e a interpretação. No nível da presentificação está tudo aquilo que se liga à irrupção: o chamamento, o desaparecimento, a batida, o arranque, a esfrega, o vendaval. No nível segundo da identificação, está aquilo que designa o gesto e o constrangimento sobre o material sonoro: choque, compressão, torção, estiramento, fragmentação... No nível da interpretação, tudo aquilo que reenvia a um mundo ou um mundo às avessas de relações poéticas, abstratas, ecos, valores, cores, brilhos, aura (ibid.: 187).

Embora Schaeffer, Chion e Bayle sejam praticantes, para usarmos o termo cunhado por Schaeffer, embora pertençam a uma mesma tradição e escola, suas classificações são bastante diversas. De um lado, a diversidade vem da fonte que lhes serviu de inspiração. Enquanto Schaeffer deve a Husserl as idéias que iluminam sua tipologia da escuta, Bayle deve as suas a Peirce. De todo modo, há algo em comum nas duas classificações: o caráter fenomenológico de ambas. Chion, por sua vez, estabelece uma tríade que, embora não esteja diretamente baseada em Peirce, apresenta uma correspondência perfeita com suas categorias, tomando como eixo da classificação o comportamento que o ouvinte assume no ato da escuta.

Nesse ponto, pode-se encontrar o foco da distinção dessas três classificações da escuta

com os meus nove modos de ouvir. Também baseados em Peirce, assim como a classificação de Bayle, os nove modos de ouvir, conforme já foi discutido, estão sustentados muito mais na teoria dos interpretantes da semiótica peirciana do que na fenomenologia. É certo que a semiótica não se separa da fenomenologia, mas difere desta porque nos fornece um conjunto de distinções analíticas bastante operativas para a aplicação a fenômenos concretos de signos. Assim, os nove modos de ouvir foram extraídos dos tipos ou graus do interpretante, um conjunto graduado de níveis interpretativos, que orientou a fabricação dos modos de ouvir.

Entretanto, o interpretante diz respeito ao efeito que o signo, neste caso a música, ou a peça sonora, produz em um intérprete, o receptor da música. Por mais que a classificação dos modos de ouvir ou a classificação baseada na fenomenologia da escuta, como querem os acusmáticos, façam sentido, elas não podem servir diretamente àquilo que busco, ou seja, a classificação da matriz sonora na sua relação com as matrizes visual e verbal. Essa classificação que busco não deve estar baseada no processo de recepção da música, nos efeitos das mais variadas ordens que a música, dependendo de sua natureza, está apta a produzir em um possível intérprete. Ao contrário, a classificação deve estar voltada para algo preliminar, a natureza da própria música, para o caráter da música em si, pois é esse caráter que irá determinar quaisquer outras dimensões da música e questões sobre a música.

Não foi senão por ter em vista a natureza da própria música que fui levada a elaborar sua classificação em três componentes fundamentais — ritmo, melodia e harmonia. Entretanto, o breve quadro que apresentarei a seguir sobre transformações que vêm se operando na música, desde o final do século passado, deverá ser suficientemente eloqüente para indicar porque uma tal classificação acabou por se revelar insatisfatória. Tanto é assim que ela veio se constituir em uma parte apenas da classificação muito mais abrangente da sonoridade que será apresentada no próximo capítulo. Em suma, uma classificação da linguagem musical nos componentes do ritmo, melodia e harmonia tem um caráter tão bem recortado quanto o das músicas a que ela é capaz de ser aplicada, isto é, o universo dos sistemas musicais que se utilizam de convenções para guiar a composição. Isso significa que ficaria excluída dessa classificação mais limitada a grande maioria das desafiadoras composições da música concreta, eletrônica e eletroacústica como será discutido a seguir.

A dissolvência do tonalismo

Na primeira metade do século XX, os compositores ocidentais levaram o experimentalismo às últimas conseqüências. Criando novas combinações sonoras em níveis de complexidade sem precedentes e capazes de expressar os sentidos musicais mais sutis e elusivos, colocaram o tonalismo dentro de um universo em expansão até o limite da pulverização.

É bastante ilustrativa a apresentação que nos faz LaRue (1970 *apud* Tarasti 1998: 1637-1638) dos principais fatores ou tendências musicais que levaram à dissolução do tonalismo, a saber: (1) Expansão diatônica com a inclusão de acordes mais amplos de terças superpostas e a livre troca de formas maiores e menores de um mesmo tom. (2)

Cromatismo: começando com *Tristão e Isolda* de Wagner, os compositores passaram a usar acordes alterados cromaticamente até ser perdida completamente a função indexical da qualidade do tom condutor, cada tom levando a qualquer chave de qualquer espécie. (3) Neomodalidade com uso de progressões modais de caráter antitonal, a incorporação de escalas exóticas, como foi o caso da escala pentatônica utilizada por Debussy sob inspiração da música Javanesa ou como foi o caso de Bartok ao explorar sistematicamente os modos da música folclórica. (4) Dissonância estrutural: começando com a adição da sexta, levou à aceitação de estruturas dissonantes de acordes. (5) Bitonalidade ou politonalidade, quando duas ou mais chaves superpostas prevalecem em secções longas de um texto musical. Algumas vezes, a politonalidade é causada pela simultaneidade de eventos musicais, como na sobreposição de diferentes eventos na obra sinfônica *Three places in New England* de Charles Ives. (6) Atonalidade, quando se evita conscientemente a tonalidade pelo favorecimento de forças antitonais, centrífugas através da negação e repetição. Quando as doze notas da oitava se tornam equivalentes, a hierarquia entre elas desaparece. Assim emerge a música tonal serial do dodecafonismo que se baseia em uma série, sua inversão, retrogradação e a inversão da retrogradação, assim como suas transposições para todas as outras alturas. Esses elementos constituem uma matriz que funciona como uma base para o trabalho da composição.

Sob o olhar retrospectivo que o início do século XXI nos dá, a pulverização do tonalismo nos aparece agora como uma espécie de antecipação das profundíssimas rupturas por que a linguagem sonora iria passar a partir de meados do século XX, com a exploração de um potencial sonoro e a criação de uma tecnopoética inéditas. Novos meios de gravação, manipulação, geração, transformação e controle do som e de suas organizações haveriam de produzir no mundo sonoro uma fissura intra-atômica muito similar à do mundo físico. De fato, o átomo da nota musical foi fissurado até o encontro de seus mais ínfimos componentes internos. A partir disso, a música não se faz mais apenas com notas, pois estas se transformaram em meros trampolins para uma aventura exploratória que mergulha na microscopia de seus interiores.

Palavras como ritmo, melodia e harmonia — colunas mestras da música que se engendrava a partir da nota como unidade — começaram a desaparecer do vocabulário dos compositores que continuam levando à frente as linhas evolutivas da linguagem musical como pesquisa e criação. Isso não significa que ritmo, melodia e harmonia deixaram de existir, significa, isto sim, que eles se transformaram em uma parte apenas de um território muito mais vasto. Assim como a geometria euclidiana não desapareceu, mas passou a ser uma entre outras geometrias possíveis, as músicas modais, tonais, politonais, atonais são hoje apenas um dos tipos de composição em um universo sonoro cada vez mais filigranoso.

De fato, um olhar retrospectivo nos revela que, expandindo-se crescentemente, a elasticidade potencial do sistema tonal foi levada ao limite, atingindo um estado de tensão exasperada nas últimas óperas de Wagner. Daí para a frente, a tonalidade, sustentada secularmente dentro da moldura de uma música de notas, alturas e composta para instrumentos artesanais, foi sendo abandonada pela pesquisa musical. Por volta da segunda década deste século, não havia compositor de importância que não estivesse buscando resolver por si mesmo as conseqüências desse abandono, uns através da condensação exacerbada da história do tonalismo, outros através da demolição de suas últimas

trincheiras, outros ainda através da criação de novos sistemas musicais, distintos e distantes da tonalidade (ver Moraes 1983b; Campos 1998).

Como bem nos indica Schaeffer (1966: 16), aí não se trata mais simplesmente de uma ruptura progressiva com as regras do contraponto e da harmonia ensinadas em conservatórios, mas de um questionamento das estruturas musicais nelas mesmas. Falar de dissonância e de politonalidade em relação a essa estrutura bem definida, que é a gama ocidental, é uma coisa. Outra coisa inteiramente diferente é enfrentar a estrutura em si, como fez Debussy, por exemplo, ao empregar uma gama de seis tons inteiros, ou como fez Schoenberg ao utilizar uma gama de doze semitons e, através dos dispositivos canônicos do dodecafonismo, eliminar toda tonalidade.

A derrocada do legado do passado foi realmente tão profunda que também abalou o modo mesmo de organização do tempo, coluna dorsal da música. Na música ocidental clássico-romântica e na música popular antiga e atual, essa organização é bem simples. O tempo é dividido em unidades iguais (as medidas), no interior das quais uma pulsação regular é estabelecida pela sucessão de acentos fortes e fracos. O primeiro acento é sempre forte, e, numa medida de quatro tempos, o terceiro é igualmente forte. Estamos sempre em presença de simetriais (com exceção dos ritmos de cinco ou sete tempos, que, de resto, são raramente utilizados). A duração é repartida em valores iguais, agrupados em números pares e ímpares. Procede-se pela divisão do valor mais longo que é escolhido como unidade de base. As barras de medida encerram entidades rítmicas que comportam um número previamente decidido de subdivisões em dois, três ou quatro que podem, por sua vez, ser re-subdivididos em dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito ou nove. Excetuando-se as subdivisões raras em cinco ou sete, todas as outras subdivisões são múltiplos de dois ou três. A música ocidental é, no fim das contas, redutível a um equilíbrio entre o binário e o ternário, escandida por uma pulsação regular.

Ora, na música do início do século XX, o tempo começou a não ser mais dividido regularmente, ou até mesmo a não ser divisível de nenhum modo, desaparecendo a pulsação. Nessa grande aventura de liberação do tempo, Messian, por exemplo, quis abolir a medida através de um jogo sutil e complexo de valores desiguais e irregulares. O seu *Mode de valeur et d'intensités*, especialmente, uma curta composição para piano, é uma obra teórica, musical e metamusical: ela expõe nada menos do que a pesquisa de "um sistema que tem por meta abolir toda a noção de tempo e de espaço" conservada ao longo de séculos. Na sua proposta de modelar uma "música totalmente assimétrica", ou ainda, uma música que, evitando a repetição e impossibilitando a previsão, colocava em ação o conceito de equiprobabilidade, rompiam-se todas as estruturas homeostáticas do sistema tonal (Escal 1984: 9). Essa ambição deixou marcas nos discípulos de Messian, Boulez e Stockhausen, que, mais tarde, com a ajuda da eletrônica, tentariam colocar em ato, cada um a seu modo, o plano teórico do mestre.

Outra balisa da música tonal levada ao abandono foi a melodia. Texturas não melódicas até podiam ser sugeridas na música tonal, quando o domínio dos sons harmônicos chegava a obscurecer ou parcialmente excluir o conteúdo melódico. Entretanto, em algumas composições do início do século, essa exclusão foi estruturalmente buscada, como, por exemplo, em *Pacific 231*, de Honegger, em *Iron foundry*, de Mossolov para atingir seu apogeu em *Ionization*, de Varèse.

Em todos os flancos estruturais da música, as rupturas com o passado foram tão

progressivas que, em muito pouco tempo, elas atingiram seu ponto máximo. Por volta de 1940, a música de concerto chegava, ela também, a uma situação de crise. De acordo com Chion e Reibel (1976: 17-24), essa nova crise resultou de pelo menos dois fatores: de um lado, a abundância exagerada de meios disponíveis; de outro, a complexidade cada vez mais exacerbada da escritura musical.

Do lado da complexidade, a alguns compositores denominados seriais, o universo tonal aparecia como definitivamente caduco. Entretanto, eles acreditavam que seria possível recuperar os átomos constitutivos desse universo, ou seja, os doze tons cromáticos da gama ocidental, para submetê-los a um exercício de rigor implacável, inteiramente distinto do sistema tonal. Trata-se do sistema dodecafônico serial, criado por Schoenberg e desenvolvido por Anton Webern que, nas palavras de Chion e Reibel (ibid.: 19), "continuou a utilizar os sons de alturas definidas recuperados do sistema antigo, mas buscando retirá-los do velho quadro da gama para os integrar naquele, muito mais abstrato e sistemático, da série".

A outros compositores, o universo de doze semitons parecia muito elementar. Buscaram então as unidades menores dos terços e quartos de tom. Sempre conservando a gama, a escala, dividiram a oitava em microintervalos que aumentaram ainda mais a necessidade do rigor no controle da complexidade. Entretanto, novamente aqui, trata-se de uma música ainda enquadrada no jogo das alturas, um quadro que não foi posto em questão provavelmente porque, à maneira da *Carta roubada* de Poe, era tão evidente a ponto de não ser percebido como um enquadramento.

Do lado da abundância, insatisfeitos com os timbres da orquestra clássica, os compositores a ela adicionaram novos instrumentos: percussão em profusão junto com instrumentos populares, antes considerados indignos para comparecerem em um concerto. Foi tal a euforia com a percussão que até mesmo os instrumentos não-percussivos deveriam se transformar para adquirir um comportamento percussivo. Além disso, a influência das músicas exóticas propunha sonoridades, modos e ritmos muito distintos dos habituais. Tudo isso redundou em um "Cavalo de Tróia do ruído", na saborosa expressão de Chion e Reibel (ibid.: 20). Embora tenha se rebelado contra a soberania secular da nota, substituindo-a pela atração dos ruídos, o paradoxo da música ruidosa está no fato de que, por mais barulho que possa produzir, ela ainda lida com instrumentos que funcionam dentro do parâmetro das alturas, subjugados, portanto, ao sistema musical que se tinha em vista ultrapassar.

Essa situação de crise coincidiu no tempo com a chegada, daí por diante ininterrupta, de novas máquinas para registrar, amplificar, manipular, sintetizar, analisar e controlar o som, permitindo a criação de matérias e trajetórias sonoras inauditas. Preparou-se com isso o cenário para revoluções profundas, verdadeiros abalos sísmicos, e para novas genealogias no terreno da composição, execução e recepção da música (ver Iazzetta 1997).

Nos interiores do som

Graças às máquinas e à inquietação sem repouso dos compositores, por volta de 1950, a música experimental ganhava dois fortes impulsos. De um lado, a música concreta cuja pesquisa foi iniciada por Pierre Schaeffer em estúdios de rádio em Paris. Do outro lado, a

música eletrônica da qual um dos principais iniciadores foi Stockhausen no estúdio de Colonia, Alemanha.

Munida do gravador, seu maior aliado, a música concreta pretendia compor obras com sons de todas as proveniências, vozes, sons instrumentais e, notadamente, aqueles que são chamados de ruídos, todos eles cuidadosamente escolhidos e combinados através das técnicas eletroacústicas de montagem e mistura dos registros.

A música eletrônica, por seu lado, estava interessada em efetuar a síntese do som, sem passar pela fase acústica, combinando, através dos equipamentos eletrônicos, os componentes analíticos do som que, de acordo com os físicos, se reduzem a freqüências puras, dosadas cada qual em intensidade e evoluindo em função do tempo. Assim se afirmou a idéia de que a síntese do som, redutível a três parâmetros físicos (freqüência, medida em *hertz*; intensidade, medida em decibéis; tempo, medido em segundos ou milisegundos) poderia tornar inútil, cedo ou tarde, qualquer outro recurso instrumental, fosse ele tradicional ou concreto (Schaeffer ibid.: 17).

Segundo Chion e Reibel (ibid.: 42), a música eletrônica começa lá onde a música instrumental termina. Pode-se criar nesse sistema materiais novos para a música que seriam impossíveis de se obter com os instrumentos tradicionais. Para se ter uma idéia do novo engenho que, naquela época, a eletrônica trouxe para a composição, basta este breve roteiro: um gerador de sons, ligado a um teclado, fornece sons de intervalos fixos. A evolução do timbre desses sons, ricos em harmônicos, é obtida por meio de filtros. Os fundamentais, os parciais e a banda de freqüências podem ser suprimidos ou colocados em evidência à vontade. Assim, o timbre se torna um elemento que pode ser formatado e modelado livremente. Através dos mesmos meios, o ruído, proveniente de um gerador de ruídos e repartido por toda a extensão do campo de audibilidade, ruído branco, é transformado em ruídos coloridos. A variação de ataques é possível em vastas proporções com a ajuda de um gravador cuja velocidade no desenrolar da fita é constantemente regrável à vontade do manipulador. Um mecanismo de comando eletrônico permite, também à vontade, a formatação rítmica de processos sonoros independente de qualquer destreza manual. Do mesmo modo, as reverberações são produzidas sinteticamente tanto quanto sua duração, que pode ser extremamente prolongada. Para fixar a composição, faz-se uso de uma instalação de gravadores que permitem o registro simultâneo de várias vozes, independentes umas das outras. Esses instrumentos cumprem a função de geradores de sons que só serão definitivamente formatados através da manipulação das fitas.

É instigante a conclusão que Chion e Riebel (ibid.: 42) extraem dessas potencialidades. Que os meios instrumentais de construção da música tenham chegado ao seu limite justamente no mesmo momento em que os meios eletrônicos se tornaram disponíveis não pode ser fruto de um mero acaso histórico. É muito mais resultado de pontos de contato e certas conectividades entre a música instrumental e a música eletrônica, esta continuando a penetração nos meandros da complexidade sonora, em pontos cruciais que aquela não tinha mais condições de atingir.

Conclusão semelhante foi a de Boulez, já em 1968, quando declarava: "Estamos no limiar de um mundo de sons ainda não ouvidos, rico em possibilidades e ainda praticamente inexplorado. Só começamos a discernir as conseqüências implicadas na existência de um tal universo. Deixe-me notar... a coincidência feliz que sobreveio à evolução do pensamento musical: esse pensamento encontrava-se frente à necessidade

de certos meios de realização exatamente no momento mesmo em que as técnicas eletroacústicas para realizá-los tornaram-se disponíveis" (*apud* Pennycook 1986: 120). Tanto isso parece ser verdadeiro que a oposição, no início diametral, entre a música concreta e a eletrônica foi arrefecendo com o tempo até não se fazer mais visível na música eletroacústica contemporânea produzida em estúdios que contam hoje com a colaboração de computadores e uma profusão de programas como auxílio à composição.

Nos anos 50 e 60, todavia, era ainda nítida a oposição entre o modo concreto e eletrônico de compor. Embora não deixe de estar sob suspeita, dado seu comprometimento com a música concreta, Schaeffer (ibid.: 20-25) nos fornece algumas pistas para a compreensão dessa oposição. A partir da música serial, cujas regras já se formulavam como uma álgebra, foram elaboradas as músicas *a priori*, cuja fonte dominante estava no rigor intelectual e na influência soberana da inteligência abstrata sobre a subjetividade dos autores e sobre o material sonoro. Enquanto o compositor tradicional empregava e, ao mesmo tempo, transgredia as regras do sistema tonal, vindo daí a evolução ininterrupta desse sistema através dos séculos, as regras da série, que excluíam automaticamente toda alusão tonal, transformaram a composição em um empreendimento sistematicamente consciente e intencional. Com a aparelhagem eletrônica, que permitiu ao compositor a intimidade com a noção de parâmetro, o rigor e a abstração intelectual vieram encontrar um solo fértil no cálculo da variação de todo fenômeno sonoro em função desses parâmetros. Era de se esperar que o passo seguinte para ultrapassar esse tipo de composição estivesse no cálculo das probabilidades como, de fato, esteve, tendo encontrado em Xenakis um de seus maiores criadores e defensores.

Sob o fascínio dos aspectos puramente qualitativos do som em si, revelados pelo gravador e amplificados pelo auto-falante, a música concreta, por seu lado, propunha a situação acusmática como fonte para a composição. Como se define uma tal situação? Seus passos são claros: (1) supressão de todos os dados visíveis para a identificação das fontes sonoras; (2) dissociação da vista e do ouvido, favorecendo a escuta das formas sonoras por elas mesmas, de onde se derivou o conceito schaefferiano de objeto sonoro; (3) através da escuta repetida de um mesmo fragmento sonoro registrado, colocar em evidência as variações que nascem da escuta (Bayle 1993: 53). Essa mesma "escuta reduzida", deveria conduzir os procedimentos manipulatórios de distorção, alteração da velocidade e conseqüente mudança do nível de altura do som, emendas de partes da gravação e combinação de várias gravações, enfim, deveria conduzir a montagem e mixagem sonoras.

Em síntese: enquanto a música eletrônica, eminentemente analítica, encontrou no sintetizador e no cálculo as extensões mais ajustadas ao seu cerebralismo, a música concreta, fundamentalmente acústica, encontrou no gravador e na situação acusmática seus necessários parceiros. Conforme nos diz Schaeffer (ibid.: 24), enquanto uma desejava produzir todo o universo musical por síntese, a outra sonhava conquistar o sonoro de um só golpe. Ou, ainda, nas palavras de Chion e Reibel (ibid.: 52), se a música eletrônica amava a composição, a concreta amava o som.

Não obstante as oposições, ambas convergiram na demolição de um dos pilares de sustentação da música tradicional: a escritura musical. Se, de um lado, uma abdicava da notação, constituindo-se em uma música sem escritura, a outra, por seu turno, tranformava a notação em cifra. Diante de um material sonoro cuja variedade e complexidade escapava

a todo esforço de transcrição, a música concreta não se escrevia. Devido a um rigor e precisão tão totais que faziam empalidecer as partituras aproximativas da música tradicional, a escritura da música eletrônica cifrava-se, tornando a notação anacrônica (Schaeffer ibid.: 17).

Não levou muito tempo para que as linhas divisórias nitidamente demarcadas entre a música eletrônica e a concreta começassem a se esfumar. Sob o ponto de vista de Schaeffer (ibid.: 25), pelo menos duas obras remarcáveis, *Omaggio a Joyce*, de Luciano Berio, e *Gesang des junglinge*, de Stockhausen, funcionaram como abertura das fronteiras. Fazendo apelo a todos os tipos de som, essas obras trouxeram como conseqüência duas liberações: uma no procedimento, a outra no resultado estético alcançado. Quando o compositor associa no gravador sons instrumentais, sons vocais, e aqueles que provêm de corpos sonoros acústicos tanto quanto de geradores eletrônicos, a denominação "eletrônica" é mais um rótulo do que um indicador do verdadeiro conteúdo de uma tal maneira de compor.

Sob o ponto de vista de Emmerson (1986: 39), trata-se de uma simplificação grosseira considerar que o uso da gravação da voz de um adolescente por Stockhausen e que a introdução de geradores eletrônicos nos estúdios de Paris ou de recursos concretos nos estúdios de Colônia pudessem ter rompido as barreiras entre os modos de compor desses dois grupos. Para Emmerson, há diferenças fundamentais no nível de abstração através dos quais esses compositores lidam com a questão sintática da composição. Só em *Dreamsong* de McNabb essa unidade entre o concreto e o eletrônico pode ter se tornado possível.

Em meio a essas diferenças de opinião (ver também Menezes 1996: 17-50), não se pode deixar de notar que o grande fator para uma possível unidade entre as duas tendências, concreta e eletrônica, só veio com a revolução informática e com o uso dos métodos digitais de compor. De acordo com Duchez (1991: 64), sem esses métodos, as manipulações eletroacústicas analógicas ficariam em níveis muito rudimentares não permitindo ir além de uma simples justaposição de materiais.

A música eletrônica, por seu lado, dilatou amplamente o material sonoro, adicionando "às categorias das morfologias naturais aquelas das dimensões de transformação do som convertido em tensão elétrica, do som à velocidade da luz" (Bayle 1985: 213). Produziu assim um grande impacto nas idéias composicionais, mesmo para os compositores que se mantinham nos limites dos instrumentos tradicionais. De fato, a música eletrônica permite um controle refinado do seu material. Falta-lhe, contudo, a riqueza sonora que é tão abundante na música concreta. Prolongando a experiência eletroacústica, a precisão e a flexibilidade do computador tornou possível a realização de estruturas sonoras que a música eletrônica não podia atingir. Foram as técnicas eletrônicas e informáticas de produção e de manipulação do som que, ao possibilitarem a criação de um material sonoro desconhecido (em vez de simplesmente modificar o antigo), permitiram "não simplesmente compor com os sons, mas compor os sons eles mesmos", provocando uma mudança profunda nas relações entre o compositor e seu material (Risset 1978 *apud* Duchez 1991: 65).

Nascida nos anos 50, impulsionada nos anos 60 pela invenção da síntese dos sons por computador, a informática musical veio encontrar um grande desenvolvimento dos anos 70 até hoje. Duas possibilidades técnicas essenciais impulsionaram essa linguagem:

primeiro a possibilidade, graças ao conversor digital/analógico, de produzir por síntese, a partir de modelos abstratos e de uma descrição completa, não importa quais sons e de modificá-los à vontade. Com isso, cada processo de um programa algorítmico assegura o cálculo extremamente rápido e preciso de uma característica musical particular na forma de onda. Segundo, a possibilidade, graças aos processadores, de estabelecer uma ligação instantânea entre os comandos técnicos e o resultado sonoro, instantaneidade que permite ajustar os parâmetros do som no ato de sua escuta: nessa operação em tempo real, o computador não engendra o som, mas calcula e controla a aparelhagem analógica que engendra o som, pela manipulação direta de teclados, botões, barras etc. O gesto não é surdo e o som se coaduna com a mão; o compositor que lançou o programa (lista de instruções para as virtualidades da máquina) domina a matriz perceptiva do equilíbrio entre as informações pré-programadas e aquelas que ele introduz no curso da execução; e ele pode trazer modificações interpretativas ao material estático pré-definido (ele pode, inclusive, e isso não é negligenciável, passar ao computador a tarefa dos cálculos numéricos e todas as operações lógicas, as tarefas repetitivas do trabalho composicional).

Os programas concernentes à morfologia do som são agora perseguidos em programas de organização do som por algoritmos composicionais que comandam a organização lógica dos parâmetros calculados. Bibliotecas de programas, bases de dados, modelos de valores paramétricos pré-calculados, livrarias de ferramentas lógicas, algorítmicas, musicais são encarregadas de conservar o material informático de uso geral, permitindo a utilização da experiência anterior. A evolução técnica atual da informática musical tende, ao mesmo tempo, tanto à pesquisa de sínteses sonoras de alta qualidade por um custo de cálculo pouco elevado quanto à construção de máquinas performáticas de tecnologia leve, tendo em vista uma utilização mais simples e mais personalizada pelo músico que pode, assim, assegurar-se cada vez mais facilmente do domínio de seus materiais (Duchez 1991: 65-66).

Desse modo, longe da velha oposição entre concreto e eletrônico, sob a denominação genérica de música eletroacústica, hoje os estúdios de composição musical se multiplicam no mundo, cada qual com um perfil próprio. É nesses estúdios que, com inteligência, coragem, imaginação, curiosidade, ousadia, sensibilidade e através dessa verdadeira máquina de escuta que a natureza instalou no corpo humano — o ouvido (Liepp 1977) — cada compositor tem de resolver à sua maneira como lidar com a parafernália técnica e as inteligências artificiais às quais ele pode se aliar para a criação de suas tapeçarias, espectros, geometrias, paisagens, corpos, bolhas, desenhos, galáxias e flocos de sons.

As propostas podem ser muitíssimas, pois não há receitas nem regras prontas. As denominações também apresentam uma certa variabilidade.

Smalley (1986: 61-96), por exemplo, fala em música espectro-morfológica, estabelecendo uma tipologia espectral, uma tipologia do movimento, explicando que nessa música não há nada que possa equivaler à estrutura da música tonal com sua clara estratificação hierárquica das notas como unidades menores para formar unidades maiores como motivos, frases, períodos, até se chegar à obra como um todo e suas formas históricas: sonata, concerto, sinfonia, música de programa etc. Em contradistinção, na espectro-morfologia, unidades significantes no nível mais baixo da estrutura podem ter dimensões temporais consideráveis. Unidades ou objetos dificilmente podem ser percebidos nesses contextos musicais contínuos. Não há nem mesmo um referente de densidade consistente.

um pulso que estabeleça o ritmo pelo qual se pode começar a apreender o movimento de uma obra. Nessa crescente flexibilidade temporal, torna-se impossível detectar quaisquer hierarquias estruturais. Diferente da música concreta, de um lado, a espectro-morfologia não trabalha com a noção de unidade subentendida na noção de objeto sonoro. Semelhante à música concreta, de outro lado, para ela, a percepção e discriminação auditivas são as ferramentas supremas da música.

Bayle (1993) fala em "i-som", imagem-som de uma música prioritariamente acusmática, baseada em uma escuta disponível e porosa às qualidades do som em si, como reação a uma técnica musical reduzida ao aspecto instrumental da eletroacústica. Nessa música, é "o conceito espacial de forma que se revela com todas as suas conseqüências: o estado da paisagem morfológica do material sonoro, seu desenvolvimento espaço-dinâmico, suas reações aos constrangimentos e também suas características fenomenológicas de identificação e de reconhecimento, de perda e de metamorfose, na consciência da audição" (ibid: 54).

Wishart (1996) fala em arte do som abraçando todas as artes de organização de eventos sonoros no tempo. Para ele, as mudanças na concepção do que constitui a música têm mais a ver com a invenção da gravação, processamento e síntese do som do que com qualquer desenvolvimento específico dentro da linguagem da música nela mesma. Esses desenvolvimentos expandiram largamente nosso conhecimento da natureza dos sons e nossa percepção deles, contradizendo muitos preconceitos científicos legados pelo século XIX sobre a natureza da altura na sua relação com o timbre. Ao permitir o controle mais minucioso dos parâmetros internos do som, a tecnologia computacional não apenas preenche o sonho original da música eletrônica de ser capaz de esculpir todos os aspectos do som, mas também torna inválidas as distinções categóricas separando a música dos textos sonoros e das paisagens de formas. Criticando a concepção limitada de Boulez sobre uma constituição purista da esfera da música, criticando-o também na sua visão hierárquica dos procedimentos composicionais como unidades finitas permutáveis, Wishart (ibid.: 7-43) propõe os conceitos de *continuum* e transformação, apresentando uma metodologia para lidar com eles. Também em oposição a Schaeffer e alguns de seus herdeiros, declara que não há uma tal coisa como um objeto sonoro não musical. Do *continuum* e sua transformação, extrai a noção de paisagem e gesto musical, expandida na noção de *design* audível (Wishart 1994).

Enfim, nas palavras ainda atuais de Staianova (1978: 10-11), fazer música hoje significa renunciar aos esquemas formais estabelecidos para ir ao encontro do puro processo gerado na mobilidade pulsional que se articula como uma prática de engendramento ilimitado, como uma transgressão perpétua das resistências, das inércias e estagnações.

Isso não quer dizer que a música tonal tenha perdido sua beleza ou que esteja fadada ao desaparecimento. Ela continua sendo uma espécie de linguagem vernacular que nós ocidentais absorvemos inconscientemente desde o nascimento (Smalley 1986: 61). Ela continua vivendo nos CDs, nas salas de concerto, nas trilhas sonoras de filmes e vídeos, na música popular em todo o mundo e nas misturas sempre possíveis entre as mais variadas genéticas sonoras. A cultura humana é cumulativa. A malha evolutiva da criação não joga fora o que veio antes, nem caminha em linhas retas. Como as camadas geológicas da Terra, as camadas da criação humana vão se superpondo, formando um agregado cada vez mais espesso em processos de crescimento vetoriados para a complexidade, o que

significa dizer que viver e criar tendem a ficar cada vez mais complicados, pois o "mal estar da civilização" não deixa nunca de nos rondar.

Diante desse panorama multifacetado e pluridimensional de um universo sonoro em expansão, ficam evidentes as limitações e a estreiteza de uma classificação da linguagem musical pautada apenas nos ingredientes do ritmo, melodia e harmonia. Tornou-se urgente, portanto, a busca de uma classificação capaz de absorver ou ser absorvida dentro do universo aberto e exponencial da música contemporânea. É em razão dessa expansão que minha classificação passou a se referir às modalidades da sintaxe **sonora** e não estritamente à sintaxe **musical**, pois trata-se agora da busca de uma classificação na qual os sistemas musicais históricos, normativos e convencionais não tenham exclusividade e o sistema tonal devidamente ocupe apenas o lugar de uma das modalidades da música entre outras possíveis. Enfim, uma classificação capaz de abrigar não só a música das notas, mas também aquela dos grânulos, massas, nuvens e poeiras de sons. Parece que o alvo dessa busca foi alcançado como se verá no próximo capítulo.